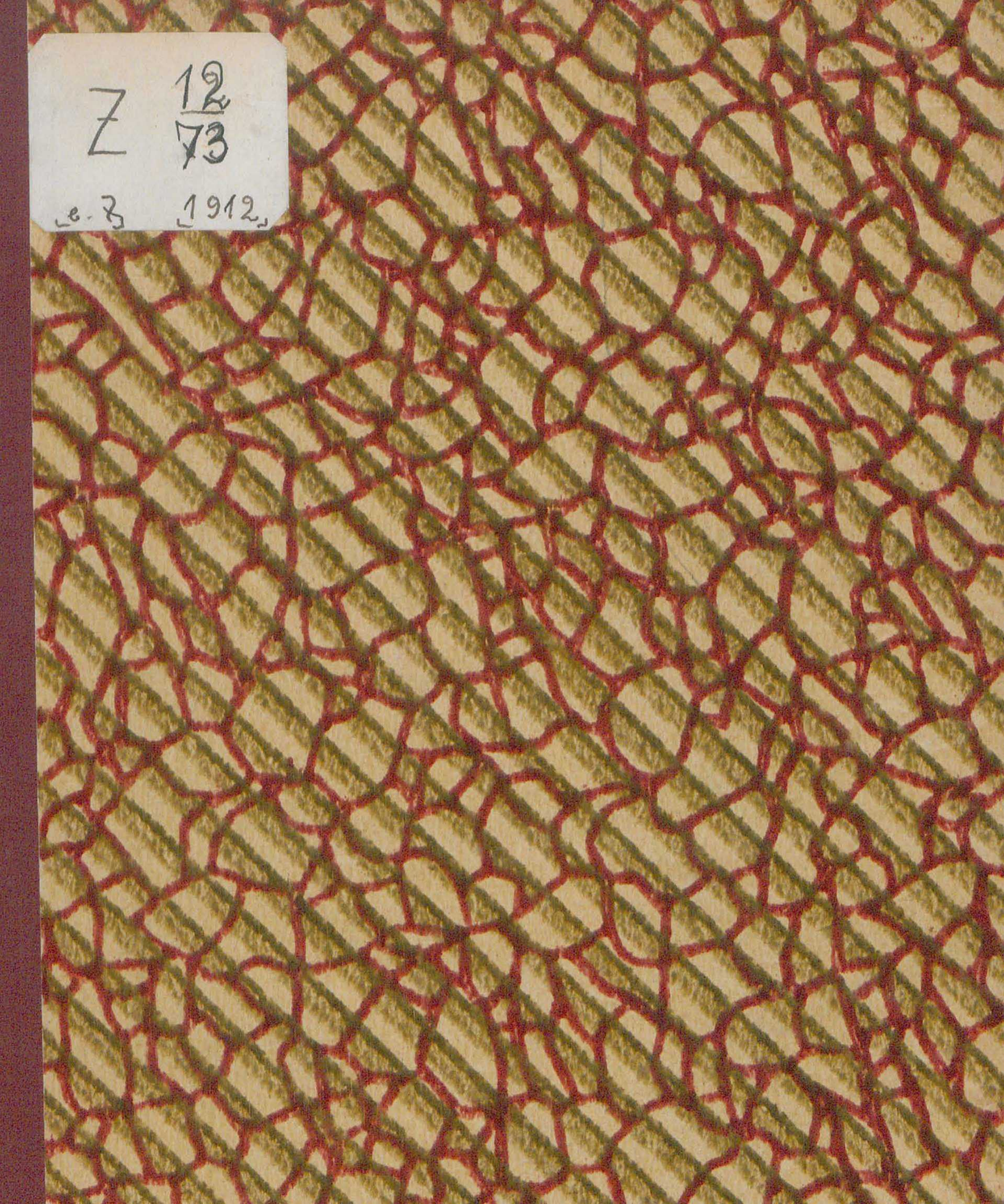


Цѣна выпуска . . 1 р. 50 к.

Нумерованнаго экземпляра . . . 3 р.

Для выписывающихъ изъ склада (СПБ., Офицерская, 60) — съ пересылкой.

Въ изданіе

„Современное Искусство“

войдутъ иллюстрированныя (красочными и одноцвѣтными воспроизведеніями) монографіи о художникахъ настоящаго, а также о тѣхъ художникахъ прошлаго, которые непосредственно вліяютъ на искусство нашего времени.

Русское искусство (преимущественно живопись) является главнымъ предметомъ изданія.

Вышли выпуски:

Борисовъ-Мусатовъ, текстъ бар. Врангеля.
Врубель, текстъ А. П. Иванова.
Левитанъ, текстъ А. А. Ростиславова.
Ропсъ, текстъ Н. Евреинова.
Бердслей, текстъ Н. Евреинова.
Рябушкинъ, текстъ А. Воскресенскаго.
Чурлянисъ, текстъ Б. А. Лемана.

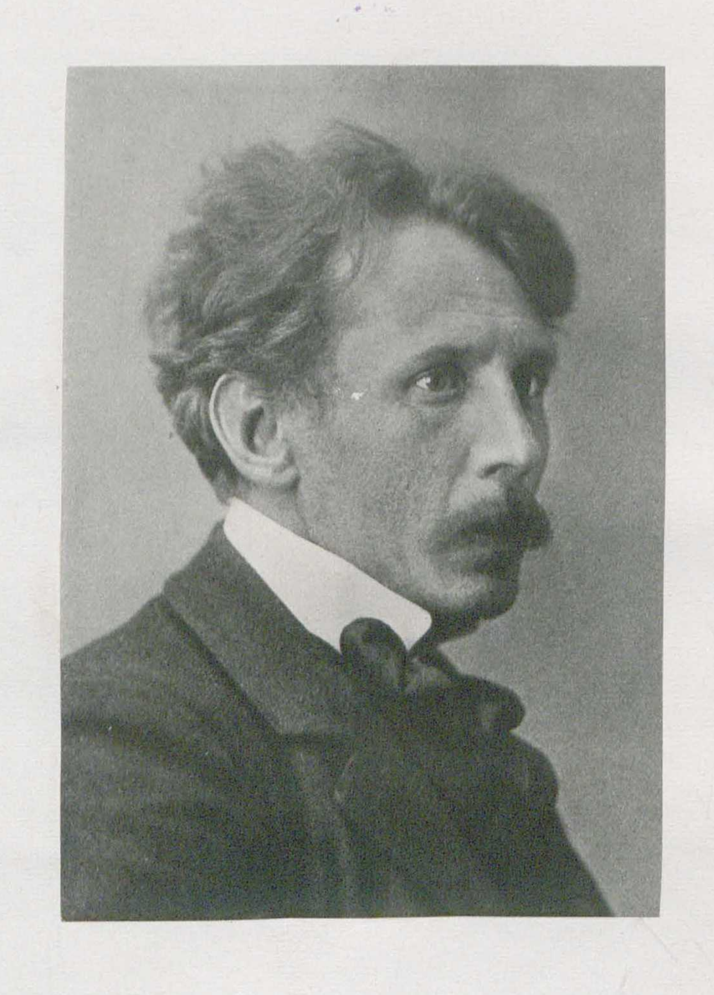
„Современное искусство"
серія иллюстрированныхъ монографій

[Вып. 7]



Художественныя воспроизведенія—мастерской
„Современное Искусство“

СПБ. Первая Женская Тип. Т-ва „Печатнаго Станка“. 1912.



ЧУРЛЯНИСЪ.

ТЕКСТЪ

Б. А. Лемана.

[1912]

Изданіе

Н. И. Бутковской.



С.-П.-Бургъ.

Офицерская, 60.

Милый другъ, иль ты не видишь.
Что все видимое нами
Только отблескъ, только тѣни
Отъ незримаго очами.
Милый другъ, иль ты не слышишь,
Что житейскій шумъ трескучій
Только отзвукъ искаженный
Торжествующихъ созвучій.

Вл. Соловьевъ.



Scherzo. Весенняя соната.

Чувство ритма, вотъ то основное чувство, что влечетъ насъ къ искусству. Не къ какой либо опредѣленной формѣ его, а именно къ самому факту воплощенія этого основного содержанія искусства.

Во всемъ разнообразіи формъ художественнаго творчества мы неизмѣнно находимъ лишь попытку тѣмъ или инымъ путемъ вызвать для насъ основной ритмическій импульсъ, подчиняющій себѣ всю совокупность деталей (отдѣльныхъ логическихъ моментовъ) даннаго произведенія и созидающій изъ хаоса отдѣльныхъ звуковъ или красочныхъ пятенъ одно стройное цѣлое. Этому цѣлому т. е. данной формѣ мы, въ зависимости отъ техническихъ средствъ, которыми пользовался художникъ даемъ названіе скульптуры, сонаты, картины въ то время какъ самъ импульсъ, давшій рожденіе художествен-

ному произведенію, неизмѣнно остается внѣ плоскости какой либо формы творчества, будучи одинаково присущъ каждой изъ нихъ, какъ красота даннаго произведенія.

Вотъ почему быть можетъ никогда не окажется превзойденной въ иныхъ областяхъ художественнаго творчества та непосредственность передачи родившаго произведеніе искусства импульса, которую мы находимъ въ музыкѣ.

Чувство зрѣнія, напримѣръ, далеко не такъ несложно, какъ это обычно полагаютъ. Соотношеніе перспективныхъ плановъ понимается нами благодаря безсознательной повѣркѣ на осязаніе, которое мы такимъ образомъ, сами того не замѣчая, вводимъ въ наше зрительное воспріятіе окружающаго. Если представить себѣ человѣка, никогда не державшаго въ рукахъ шара, то этотъ послѣдній будучи показанъ такому человѣку на разстояніи отнюдь не вызоветъ въ немъ представленія о сферической поверхности, а будетъ воспринятъ имъ какъ дискъ лишь затѣненный извѣстнымъ образомъ. Для ребенка, именно вслѣдствіе недостаточнаго въ этомъ отношеніи опыта, является вполнѣ естественнымъ желаніе схватить луну видимую имъ передъ собой на небосводѣ.

Лишь постепенное осознаніе законовъ того какъ мы видимъ привело живопись отъ четкой ограничивающей линіи контура древне египетской фрески, гдѣ всѣ предметы нахо-

дятся на одномъ планѣ къ италіанскимъ тречентистамъ съ ихъ детальной разработкой заднихъ плановъ, выписанныхъ столь же тщательно какъ и передніе и дальше къ современнымъ теченіямъ, гдѣ впервые вполнѣ ясно выступаетъ сознаніе того, что задача передачи кажущейся линіи ограничивающей видимый рельефъ предмета можетъ быть разрѣшена лишь въ чисто свѣтовомъ соотношеніи красочныхъ пятенъ, но никакъ не въ линіи контура, какъ бы отдѣляющей предметъ отъ всего остального. Достаточно самаго общаго знакомства съ исторіей живописи чтобы увидѣть какъ эта идея контурной линіи постепенно уступаетъ мѣсто идеѣ естественной границы предмета лишь какъ сложной комбинаціи различно освѣщенныхъ плоскостей, дѣлающихъ линію контура живой, какъ бы текучей, пронизанной тѣмъ же ритмомъ свѣтовыхъ колебаній, который проницаетъ все, что заключено въ полѣ зрѣнія художника. Именно это подчасъ едва лишь уловимое измѣненіе интенсивности отражаемаго свѣта, создаваемое потокомъ красочныхъ точекъ выявляетъ для насъ въ зрительномъ воспріятіи реальныя границы предмета и отсюда, заключая о разности разстояній между нами и этими точками, мы строимъ законы перспективы, тогда какъ въ дѣйствительности все видимое воспринимается нами въ одной плоскости сѣтчатой оболочки нашего глаза.

Однако то, что стало доступнымъ живописцу лишь въ наше время, было извѣстно музыканту всегда. Отдѣльная фраза верхняго голоса, какъ бы она ни была четка, неизбѣжно органически слита съ рождающимся изъ нея самой сопровождающимъ аккордомъ и мы способны лишь выдѣлить, но никакъ не отдѣлить ее, отъ музыкальнаго произведенія, какъ цѣлаго. Наше ухо неизмѣримо полнѣе воспринимаетъ весь, подчасъ очень сложный рельефъ голосоведенія, въ то же время легко сливая всю сумму звуковъ въ общемъ созвучіи цѣлаго. Въ простомъ звукорядѣ натуральной мажорной гаммы для насъ вполнѣ понятна логическая послѣдовательность тоновъ и мы болѣе или менѣе безошибочно способны угадывать связующіе ихъ полутона, тогда какъ въ зрительномъ воспріятіи красочныхъ тоновъ это едва ли достижимо, несмотря на несомнѣнное совпаденіе ихъ семи основныхъ ступеней.

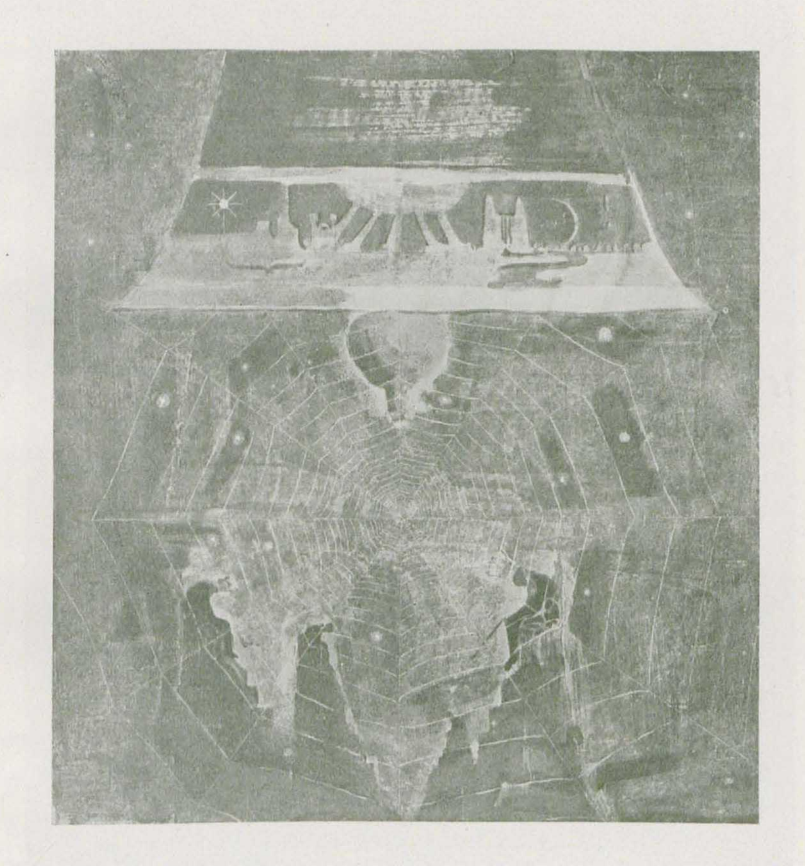
Эта аналогія между семью цвѣтами солнечнаго спектра и семью тонами музыкальной гаммы уже давно привлекала вниманіе человѣка и неоднократно возникали попытки разрѣшенія музыкальныхъ произведеній въ красочную композицію и обратно. Такъ Леонардо да Винчи упоминаетъ о томъ, что ему были извѣстны подобные опыты, а въ концѣ XVII в. нѣмецкій философъ Эккартсгаузенъ пробовалъ перекладывать въ цвѣтовыя сочетанія нѣкоторыя народныя пѣсни. Наконецъ въ наше



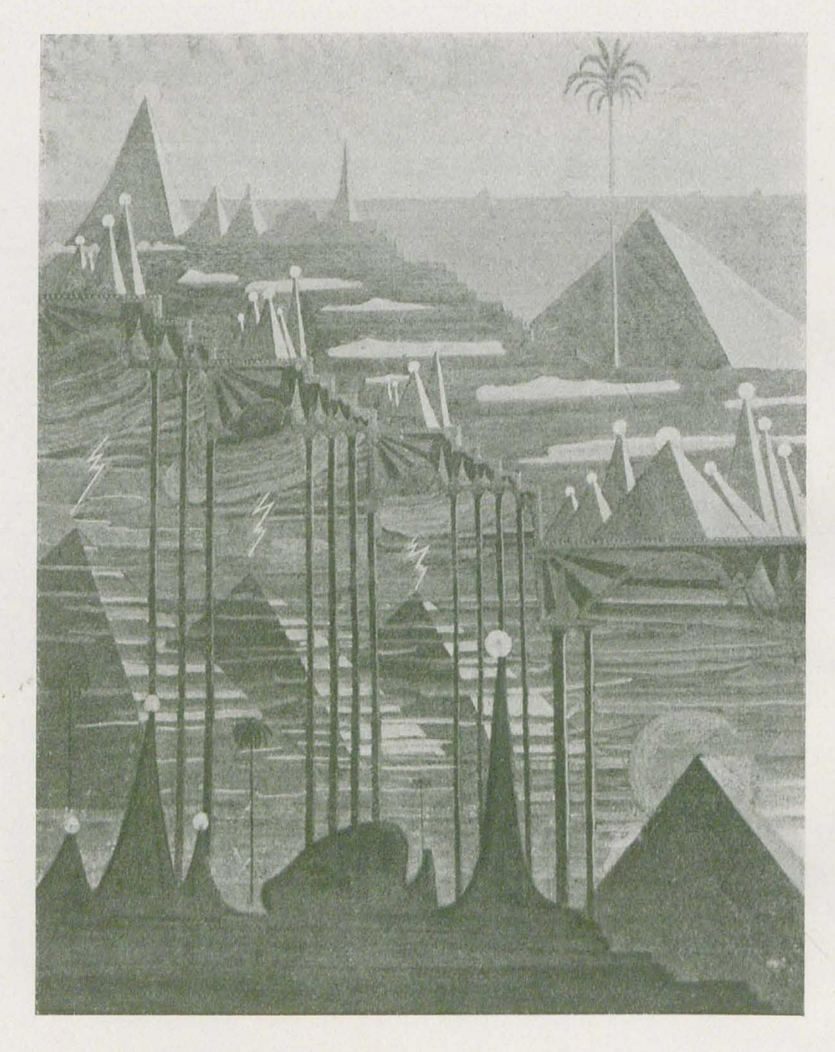
Кладбище.



Allegro. Солнечная соната.



Finale. Солнечная соната.



Изъ сонаты ,,Пирамиды.“

время композиторомъ Скрябинымъ былъ примѣненъ, въ его музыкальной поэмѣ „Прометей", изобрѣтенный имъ аппаратъ иллюстрирующій звуковые аккорды въ ихъ красочной схемѣ.

Одновременно къ разрѣшенію того же вопроса, хотя нѣсколько иначе, подошла англичанка M-ss Watts. При помощи тонкаго порошка распыленнаго въ воздухѣ ей удалось установить что подъ вліяніемъ аккордовъ взятыхъ на фисгармоніи эти невидимыя до того частицы приходятъ въ ритмически колебательное движеніе, группируясь въ фигуры напоминающія растительные орнаменты. Опубликовавъ достигнутые ею результаты M-ss Watts даже приложила къ своей работѣ фотографическіе снимки съ этихъ фигуръ. Эти опыты лишь въ большемъ маштабѣ развиваютъ принципъ такъ называемыхъ хладніевыхъ фигуръ, указывая намъ на несомнѣнную связь гармоніи взаимоотношенія частей рисунка и музыкальной пьесы, какъ взаимно подчиняющихся основному закону искусства понимая это послѣднее, какъ выявленіе въ матеріальной формѣ того, что мы назвали чувствомъ ритма.

Однако если мы попробуемъ болѣе полно опредѣлить это чувство то найдемъ, что, несмотря на свою кажущуюся очевидность, оно едва ли поддается опредѣленію. Наша западная наука почти совершенно не знаетъ этого термина, понимая его лишь въ чисто служебномъ смыслѣ какъ назва-

ніе частей, на которыя логически распадается всякое музыкальное или поэтическое произведеніе. Но въ восточной философіи вообще и въ индійской философской системѣ Advaita въ частности, мы находимъ глубоко разработаннымъ ученіе о самой сущности ритма, которое можетъ намъ дать возможность понять этотъ терминъ дѣйствительно какъ основу всякаго художественнаго творчества [1]).

Если мы попробуемъ анализировать любое изъ нашихъ чувственныхъ воспріятій—учитъ Advaita—то вскорѣ будемъ принуждены убѣдиться, что каждое изъ нихъ есть лишь сумма извѣстныхъ колебаній, воспринимаемыхъ нашими органами чувствъ. Такъ напримѣръ цвѣтокъ по существу есть не болѣе какъ сочетаніе ряда опредѣленныхъ свойствъ: цвѣта, запаха, вѣса и т. д. и мы лишены возможности заключить что либо о немъ отдѣльно отъ производимаго имъ на насъ дѣйствія. Именно этимъ дѣйствіямъ, сгрупированнымъ воедино мы даемъ названіе цвѣтка и простой анализъ покажетъ намъ, что любое изъ ощущеній производимыхъ имъ на насъ есть только результатъ движенія. Его цвѣтъ—дѣйствіе свѣтовыхъ колебаній на сѣтчатку нашего глаза и то же самое придется сказать о его запахѣ, который не болѣе какъ ощущеніе раздраженія обонятельныхъ нервовъ, вызываемое соотвѣтствующими колебаніями матеріи. Частицы матеріи составляющей цвѣтокъ, въ

зависимости отъ силы своего сцѣпленія другъ съ другомъ, обусловливаютъ плотность ея, превращаясь въ нашемъ сознаніи въ чувство нѣжности его лепестковъ, такимъ образомъ также вытекающимъ изъ колебательнаго движенія матеріи.

Идя далѣе къ факту возможности для человѣка сверхчувственнаго воспріятія явленій окружающаго его матеріальнаго міра, индусская философія указываетъ что для ясновидящаго, т. е. для человѣка развившаго въ себѣ сознательное духовное общеніе съ внѣшнимъ міромъ, данный цвѣтокъ легко можетъ быть воспринятъ какъ музыкальный аккордъ ритмическихъ колебаній составляющихъ его атомистическихъ частицъ матеріи. Вселенная съ этой точки зрѣнія есть движеніе, говоритъ индусскій философъ, подтверждая извѣстное выраженіе Гераклита „все течетъ". Все движется такъ какъ оно есть лишь разультатъ Перваго Двигателя. Законъ чередованія движеній вотъ основной законъ мірозданія. Смѣна дня и ночи, смѣна періодовъ дѣятельности и покоя, вдыханія и выдыханія, таковъ ритмъ міровой жизни носящій на санскритскомъ языкѣ названіе Vivartha—вихрь [2]). Здѣсь мы находимъ точку въ которой соприкасаются наши научныя гипотезы о происхожденіи матеріи съ преданіями древнихъ религіозныхъ источниковъ и для насъ быть можетъ станетъ понятнымъ ихъ утвержденіе что формы проявленія Первопричины въ бытіи

возникаютъ въ мірѣ благодаря ритмическимъ колебаніямъ.

Для того, кто способенъ къ духовному воспріятію, окружающій міръ явится не только какъ объектъ познаваемый чувственнымъ образомъ, но и какъ видимая гармонія божественнаго проявленія и для него „гармонія сферъ" изъ красивой метафоры превратится въ реально существующій фактъ.

Эта точка зрѣнія, какъ мы уже говорили, даетъ намъ возможность углубить до безконечности задачу искусства, принявъ его какъ попытку человѣка воплотить живущее въ немъ чувство ритма, которое являясь само частью Божества, сливаетъ его дѣятельность въ художественномъ творчествѣ съ дѣятельностью—Создателя. Такимъ путемъ мы приходимъ къ заключенію, что красота въ ея наиболѣе глубокомъ значеніи совпадаетъ съ идеей высшей гармоніи лежащей въ основѣ всѣхъ вещей.

Отсюда для насъ можетъ стать яснымъ дѣйствительно огромное значеніе картинъ подписанныхъ именемъ Чурляниса. Не внесшій въ технику живописи ничего новаго, еще совершенно неустановившійся въ своемъ творчествѣ, подчасъ слишкомъ небрежный въ разработкѣ своихъ композицій онъ тѣмъ не менѣе поставилъ передъ живописью совершенно новую



Театральный занавѣсъ.



Изъ Весенней сонаты.

задачу, разрѣшить которую вполнѣ ей удастся быть можетъ спустя долгіе годы.

Онъ показалъ намъ въ своихъ произведеніяхъ возможность музыкальнаго воспріятія окружающаго, какъ ритмически красочныхъ образовъ гармонизированныхъ въ послѣдовательной смѣнѣ темповъ, неизмѣнно разрѣшаемыхъ въ родственную тональность обуславливаемую основнымъ настроеніемъ.

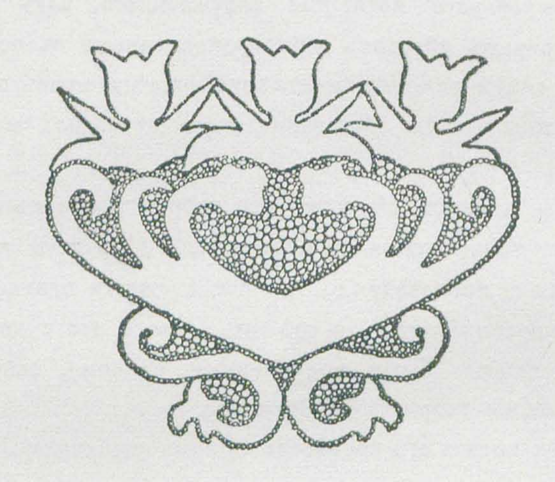
Чтобы принять цѣнность его творчества намъ нужно принять эту точку зрѣнія на окружающій міръ какъ на музыкальное произведеніе, гдѣ все движется единымъ общимъ импульсомъ жизни и гдѣ изъ самого этого движенія создаются формы бытія подчиненные единому, основному закону гармоніи творческаго Принципа.

Чтобы понять его произведенія намъ необходимо понять его жизнь съ видимой стороны такую разбросанную, полную надеждъ и какъ кажется исключающихъ другъ друга стремленій и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ крѣпко спаянную воедино внутреннимъ ритмомъ.

Только тогда для насъ станетъ понятнымъ, что это былъ одинъ изъ тѣхъ немногихъ счастливцевъ у которыхъ нѣтъ въ жизни пустыхъ мгновеній, но все полно, все нужно, все творчески вѣрно. И даже конецъ этой такъ внезапно прер-



ванной работы поймется логически вѣрно разрѣшеннымъ въ диссонансѣ послѣдняго мучительнаго аккорда...



Николай Константиновичъ Чурлянисъ родился въ 1875 году въ Оранахъ, мѣстечкѣ Виленской губерніи, гдѣ его отецъ въ то время занималъ мѣсто органиста. Три года спустя вся семья переѣхала въ Друскеники, куда былъ переведенъ его отецъ, занявшій тамъ ту же должность, и здѣсь протекли дѣтскіе годы художника.

Сложной и до краевъ полной исканіемъ и творчествомъ является передъ нами его жизнь и напрасно старались бы мы установить вліяніе той или другой художественной школы, связать его имя съ тѣмъ или инымъ именемъ отмѣченнымъ въ исторіи музыки, живописи или литературы. Рѣдкое и подчасъ поистинѣ жуткое одиночество Чурляниса лишь этой обособленностью ставитъ его въ ряды тѣхъ немногихъ, чьи произведенія опережали современность на многія десятилѣтія.

Уже рано въ будущемъ художникѣ сказалось влеченіе къ музыкѣ и пяти лѣтъ мы видимъ его карабкающагося на стулъ чтобъ дотянуться до клавіатуры рояля. Поощряемый отцомъ, девяти лѣтъ въ 1884 году онъ поступилъ въ музыкальную школу князя Михаила Огинскаго, гдѣ и оставался вплоть до 1888 года. Къ этому времени онъ уже началъ пробовать свои силы въ композиціи и исполнилъ нѣкоторыя

изъ нихъ у князя Михаила, который, заинтересовавшись пятнадцатилѣтнимъ композиторомъ предложилъ ему средства для продолженія музыкальнаго образованія.

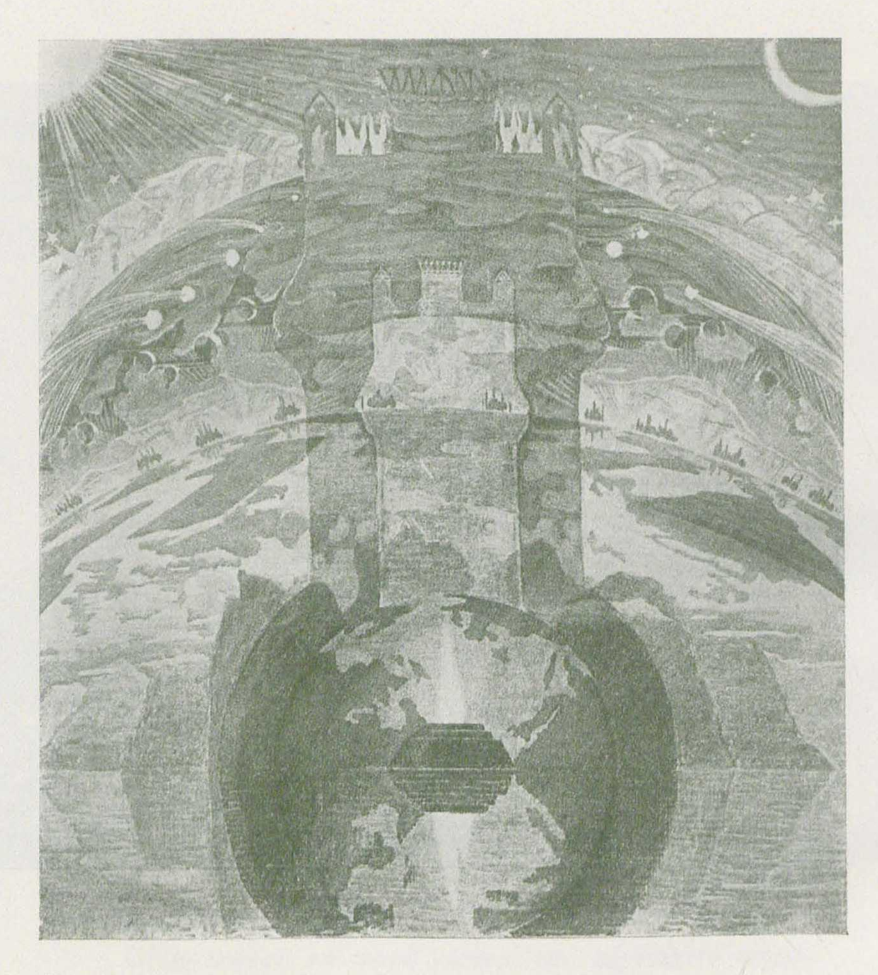
Покинувъ Друскеники Чурлянисъ переѣзжаетъ въ Варшаву, гдѣ и поступаетъ въ Консерваторію сначала по классу органа, а затѣмъ композиціи. Здѣсь жизнь вполнѣ захватываетъ его, вызывая въ немъ жажду пополнить чтеніемъ слишкомъ узкую программу высшаго музыкальнаго училища. Но и въ этомъ онъ остается вполнѣ самостоятельнымъ, ища во всемъ лишь подтвержденія своихъ собственныхъ стремленій. Магическая стройность небесной механики, раскрывающей всю дѣйствительную безконечность вселенной, желѣзная логика естественнаго подбора, теорія Лапласа съ ея вихрями огня, какъ бы отраженными въ атомистическихъ схемахъ Декарта, вотъ то, что навсегда плѣнило его душу жуткой правдой своихъ совпаденій.

Культъ Солнца, пылающаго центра, влекущаго насъ къ невѣдомымъ пространствамъ міроздания, красота идеи единаго начала связующаго и оживляющаго подвластную ему систему, приводитъ его къ изученію древней Персіи и Египта и влечетъ дальше къ истокамъ мысли—шести религіозно-филосовскимъ системамъ Индіи.

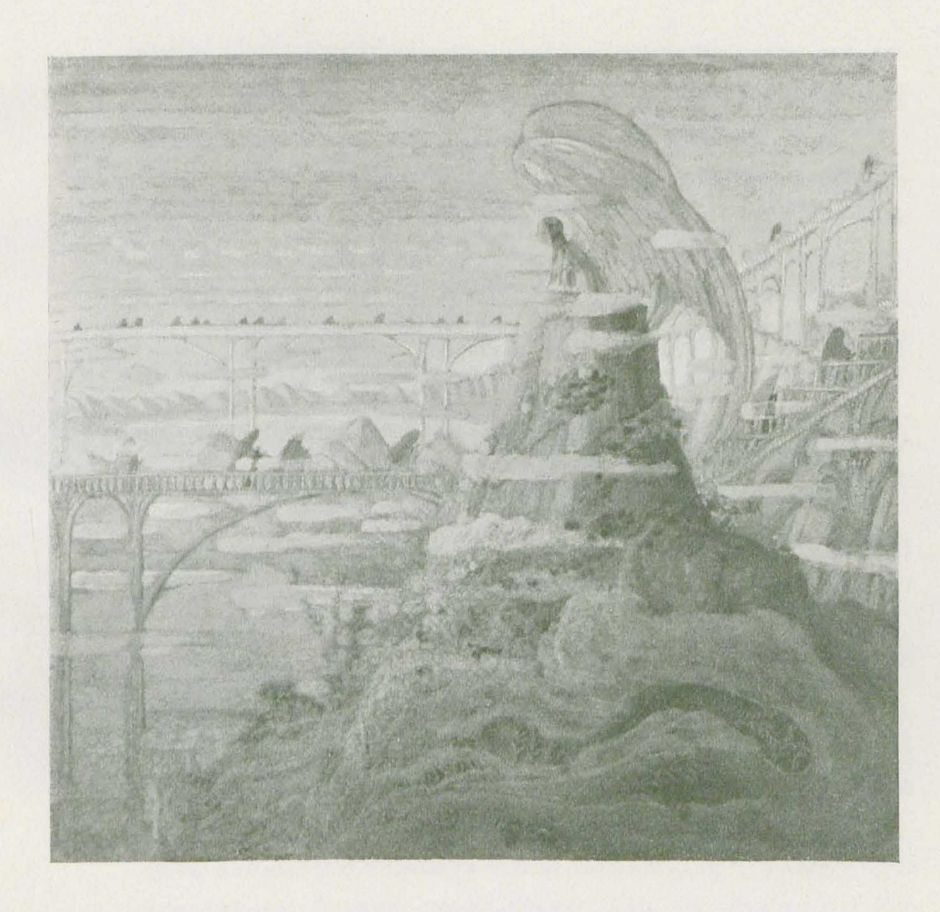
Общительный по своей натурѣ, онъ посѣщаетъ студен-



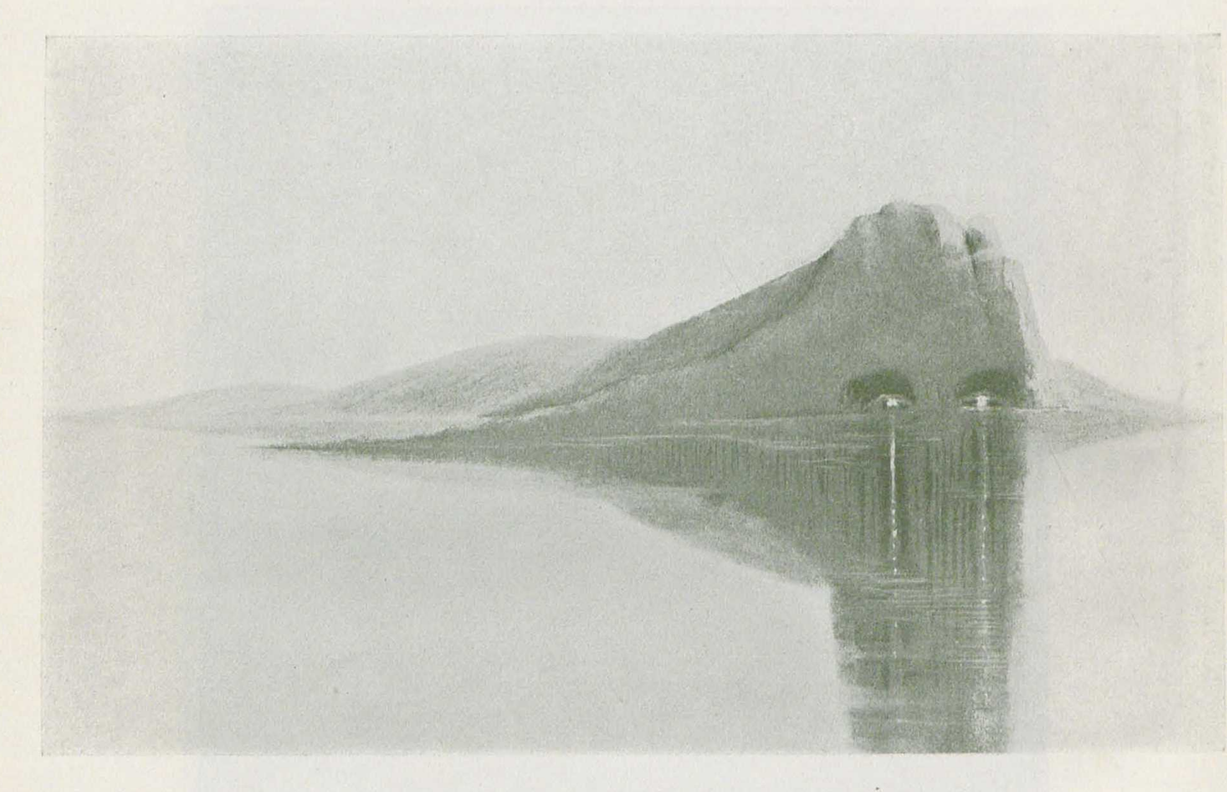
Рай.



Rex.



Фантазія.



Спокойствіе. (ранняя работа.)

ческіе кружки и яркая образность и оригинальность его доказательствъ, рожденныхъ тутъ же во время спора, дѣлаетъ его центромъ, вокругъ котораго группируются остальные.

Такъ проходитъ жизнь до 1900 года, когда, окончивъ Консерваторію, онъ уѣзжаетъ въ Палангенъ на берегъ Балтійскаго моря, гдѣ проводила лѣто его семья. Здѣсь онъ написалъ полонезъ посвященный имъ князю Огинскому, а затѣмъ по желанію князя, ѣдетъ въ Лейпцигъ, гдѣ, поступивъ въ Консерваторію, изучаетъ теорію композиціи у проф. Ядосона по классу контрапункта и фуги и у проф. Рейнеке по классу инструментовки. Однако, пробывъ за границей лишь годъ и несмотря на успѣхъ у лейпцигской музыкальной критики своей фуги, исполнявшейся на публичномъ концертѣ, онъ возвращается въ Варшаву, гдѣ начинаетъ жить самостоятельно, давая уроки теоріи и рояля.

Въ это время впервые выявляется, до того совершенно скрытая сторона его таланта—онъ начинаетъ занятія рисованіемъ для чего посѣщаетъ варшавскіе рисовальные классы Каузика. Одновременно возобновляются прежнія знакомства, завязываются новыя, но въ этотъ періодъ онъ уже производитъ впечатлѣніе человѣка нашедшаго свой путь и внутренне созрѣвшаго. Словно руководимый кѣмъ то незримымъ, онъ сливаетъ воспринятое изъ книгъ и общеній съ людьми въ

одной странно сложной и тѣмъ не менѣе стройной системѣ. Жажда знать все приводитъ его къ общенію съ кружкомъ занимавшимся экспериментальнымъ изслѣдованіемъ психическихъ явленій, но спиритическіе сеансы мало интересовали Чурляниса. Онъ взялъ отъ нихъ лишь общія идеи индивидуальнаго безсмертія и перевоплощенія и въ гораздо большей степени увлекся явленіями гипноза. Извѣстны относящіяся сюда его попытки лѣчить наложеніемъ рукъ и опыты внушенія на разстояніи. Самъ онъ совершенно не поддавался чужому вліянію въ то время какъ его собственная сила усыпленія, по отзывамъ лицъ знавшихъ его, была несомнѣнна Однако подобные эксперименты были весьма рѣдки и являлись скорѣе желаніемъ провѣрить тотъ или иной чисто умозрительный выводъ. Гораздо сильнѣе влекла его философско-религіозная сторона вопроса и онъ страстно искалъ ея разрѣшенія въ религіозныхъ, философскихъ и художественныхъ концепціяхъ. Естественно-научныя и историческія книги смѣняютъ, Библія, „Критики чистаго разума", „Такъ говорилъ Заратустра". Онъ зачитывается Достоевскимъ, бродитъ вслѣдъ за поэтомъ въ кругахъ дантовскаго ада, его манитъ музыкальная чуткость и фантастика Гофмана и жуткая точность психологическаго анализа Эдгара По, бывшаго однимъ изъ его наиболѣе любимыхъ авторовъ.

Одновременно, слишкомъ несомнѣнно совпадая съ этимъ, являются первыя попытки самостоятельнаго творчества въ живописи. Въ 1903 году, проводя лѣто у своихъ въ Друскеникахъ, Чурлянисъ пишетъ пейзажъ, стараясь, хотя пока еще неувѣренно, передать понятую имъ одухотворенность природы, какъ ритмическаго стремленія къ Солнцу.

Вернувшись осенью въ Варшаву онъ поступилъ въ классы Ставровскаго, но здѣсь вскорѣ оставилъ надоѣвшіе ему гипсы и, сбрасывая условную педагогику школы, занялся свободнымъ творчествомъ. Его попытки въ этомъ направленіи встрѣтили сочувствіе и даже были организованы маленькія выставки его вещей въ помѣщеніи тѣхъ же классовъ Ставровскаго.

Къ этому времени относится циклъ произведеній обобщенныхъ однимъ заглавіемъ „Буря". Въ нихъ еще ясно сквозитъ неувѣренность и зависимость символики отъ ассоціацій по внѣшнимъ признакамъ. Но тѣмъ не менѣе уже здѣсь угадывается надвигающаяся сила прозрѣній къ потустороннему, которое такъ характерно для всего послѣдующаго развитія творчества Чурляниса. И здѣсь, вначалѣ это грядущее приходитъ какъ влеченіе и ужасъ передъ раскрывающимся невѣдомымъ и крестъ охранявшій дѣтскія вѣрованія сломанный падаетъ, простираясь на фонѣ тяжелыхъ, полныхъ пред-

розовой тоски облаковъ, словно охватывая своими руками послѣднiй пока еще видимый клочекъ яснаго неба.

Старинныя хроники говорятъ что творецъ Divina Comedia во время созданiя первой части своей поэмы часто имѣлъ видъ человѣка перенесшаго колесованiе. Кто знаетъ тѣ бури, что суждено пройти раньше, чѣмъ человѣкъ проникнетъ къ вѣчно лучезарнымъ высотамъ духа. Мы можемъ лишь едва угадывать первоначальный ужасъ что принесло Чурлянису все болѣе раскрывающееся ясновидѣнiе, приведшее его впослѣдствiе къ созданiю „Рая", гдѣ онъ вновь, хотя и по новому, говоритъ о томъ что нѣкогда видѣли Филиппо Липпи и Фра Беато Анжелико.

Однако ошибочно было бы полагать, что это сверхчувственное воспрiятiе окружающаго отдаляло художника отъ жизни. Скорѣе мы видимъ совершенно обратное. Онъ дѣятельно организуетъ музыкальную часть вечеровъ Международнаго и Литовскаго Художественныхъ Обществъ, дирижируетъ концертами, споритъ о Нитше, котораго онъ понималъ какъ поэта духовнаго стремленiя къ солнцу и высшей свободѣ въ единенiи съ центромъ. Но событiя внѣшней жизни конца 1905 года слишкомъ мало отвѣчали тѣмъ настроенiямъ, что влекли его творчество и въ началѣ 1907 года онъ переселяется въ Вильно. И тутъ мы находимъ лишь продолженiе



Andante. Морская соната.

жизни въ Варшавѣ. Чурлянисъ является участникомъ почти всѣхъ художественно-литературныхъ событій. Онъ организуетъ хоръ, гармонизуетъ народныя литовскія пѣсни, собираніе которыхъ онъ началъ еще по возвращеніи изъ Лейпцига, вѣроятно подъ вліяніемъ интереса къ фольклору рожденнаго Вагнеромъ и его школой въ современной нѣмецкой музыкѣ. Въ это время Чурлянисомъ былъ написанъ занавѣсъ для театра общества „Рута" и начата музыка къ оперѣ Юрата, сюжетомъ которой служатъ сказанія народнаго литовскаго эпоса. Увидавъ свое недостаточно полное знаніе языка, Чурлянисъ начинаетъ брать уроки у Софіи Леоновны Кимандъ и возникшая отсюда дружба вскорѣ переходитъ въ болѣе серіозное чувство, а 1 Января 1909 года онъ, женившись, уѣзжаетъ въ Петербургъ, куда еще до того его приглашалъ М. В. Добужинскій, познакомившійся съ нимъ въ Вильно.

Къ періоду жизни въ Вильно относится большая часть вещей Чурляниса. Вскорѣ по пріѣздѣ изъ Варшавы имъ была написана картина озаглавленная „Rex", стремящаяся передать намъ схему идеи абсолютизма, гдѣ вся многогранность его проявленія лишь утверждаетъ единство всего въ основномъ законѣ сферы.

Эту же идею, разработанную въ послѣдовательной смѣнѣ образовъ, мы находимъ позднѣе въ циклѣ вещей подъ общимъ

заглавіемъ „Солнечная соната“, которая въ поразительной убѣдительности своихъ концепцій какъ бы живописуетъ намъ космическую поэму Эдгара По [3]). Сюда же относится время созданія картины «Всадникъ“, являющейся видѣніемъ передающимъ sub speculum aeternitatis датуру литовскаго герба и впервые выявляющей живую ритмическую напряженность контуровъ, какъ это имѣетъ мѣсто во снѣ, гдѣ для насъ слишкомъ несомнѣнна одинаковая жизненность всѣхъ предметовъ.

Одновременно съ этими вещами Чурлянисъ создаетъ 12 рисунковъ „Зодіака“ и намъ становится понятнымъ, что вся математическая точность астрономіи не уничтожила въ немъ способности творческаго общенія съ мистикой звѣздныхъ чертежей и передъ нами, преломленныя сквозь современную чуткость воспріятія, проходятъ видѣнія нѣкогда открытыя мудрецамъ древней Халдеи и Египта. Въ то же время онъ не оставляетъ попытокъ передать намъ свои настроенія, рожденныя поразительной остротой воспріятія пейзажа, претворяя его въ почти видѣніе, лишь уплотненное до степени реальности внутреннимъ ритмомъ красоты лѣтнихъ сумерекъ. Здѣсь возникаетъ близость этихъ вещей Чурляниса къ творчеству Борисова-Мусатова, близость заключающаяся не въ совпаденіи красочной гаммы, а именно въ этомъ внутреннемъ ритмѣ

тоски и увяданія и лишь разрѣшающейся одновременно для обоихъ художниковъ въ красочномъ сходствѣ.

Вообще періодъ жизни въ Вильно, какъ мы уже видѣли, явился началомъ расцвѣта творчества Чурляниса и въ лѣто 1908 года, предшествовавшее его женитьбѣ, которое онъ проводилъ въ Ковенской губерніи у родителей своей невѣсты, оно достигаетъ поразительной интенсивности. Въ это время имъ созданы почти всѣ его картины объединенныя названіемъ „сонаты" а также рядъ небольшихъ музыкальныхъ произведеній подъ заглавіемъ „морскія пѣсни".

Переѣхавъ въ Петербургъ Чурлянисъ сразу же вошелъ въ центръ художественной жизни столицы. Знакомство съ Добужинскимъ, Билибинымъ, Бенуа, художническіе и литературные кружки, признаніе цѣнности его вещей, все это еще болѣе увеличило и безъ того огромный подъемъ духовныхъ силъ, а необходимость творчествомъ добывать матеріальныя средства къ жизни довело это напряженіе до невыносимой остроты, подорвавъ навсегда его здоровье. Начало сказываться нервное переутомленіе окончившееся смертью, такъ внезапно прервавшей эту жизнь, едва успѣвшую найти свою истинную форму.

Въ вещахъ относящихся къ этому періоду творчества Чурляниса, мы находимъ все болѣе и болѣе раскрывающуюся

лучезарность образовъ посѣщавшихъ художника. Еще въ Вильно имъ были созданы „Сказка" и „Фантазія", которыя какъ бы цѣликомъ вливаются, какъ въ высшее себя, въ видѣніе озаглавленное „Рай", быть можетъ лучшую вещь созданную имъ.

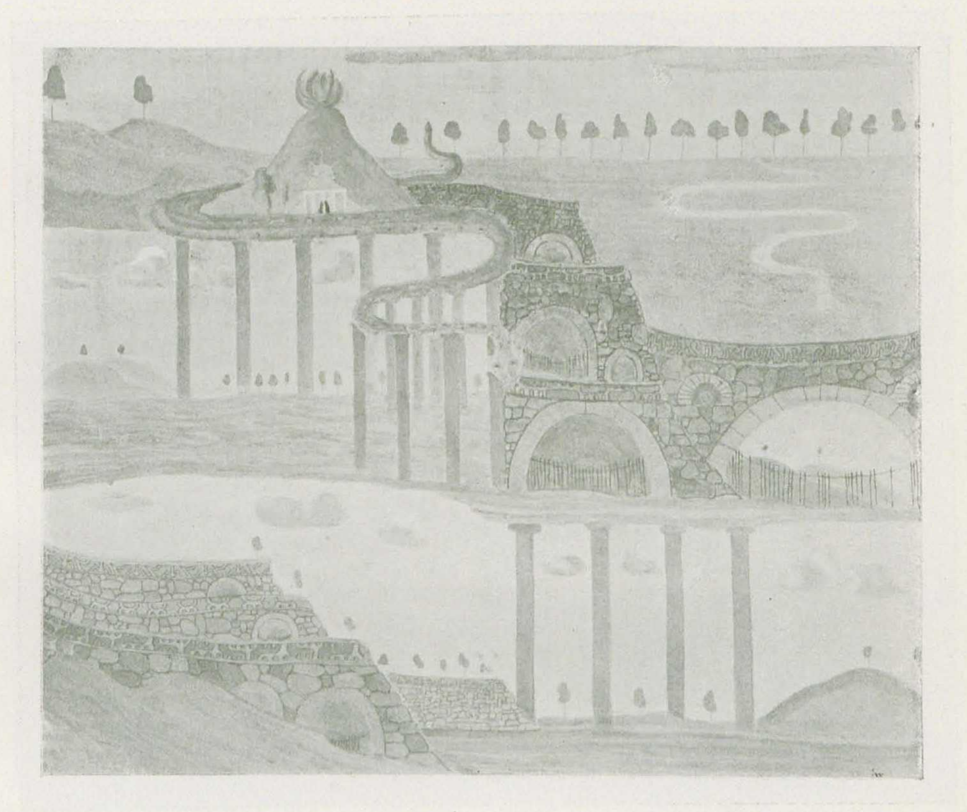
И только „Кладбище", написанное передъ самымъ отъѣздомъ въ Петербургъ, гдѣ силуэты литовскихъ крестовъ жутко стынутъ въ призрачномъ сумракѣ лѣтней ночи, кажется вѣщимъ, къ несчастію оправдавшимся, сномъ. Говорятъ, что еще на одномъ сеансѣ въ Варшавѣ духи предсказали Чурлянису его болѣзнь и годъ смерти.

Кто знаетъ?...

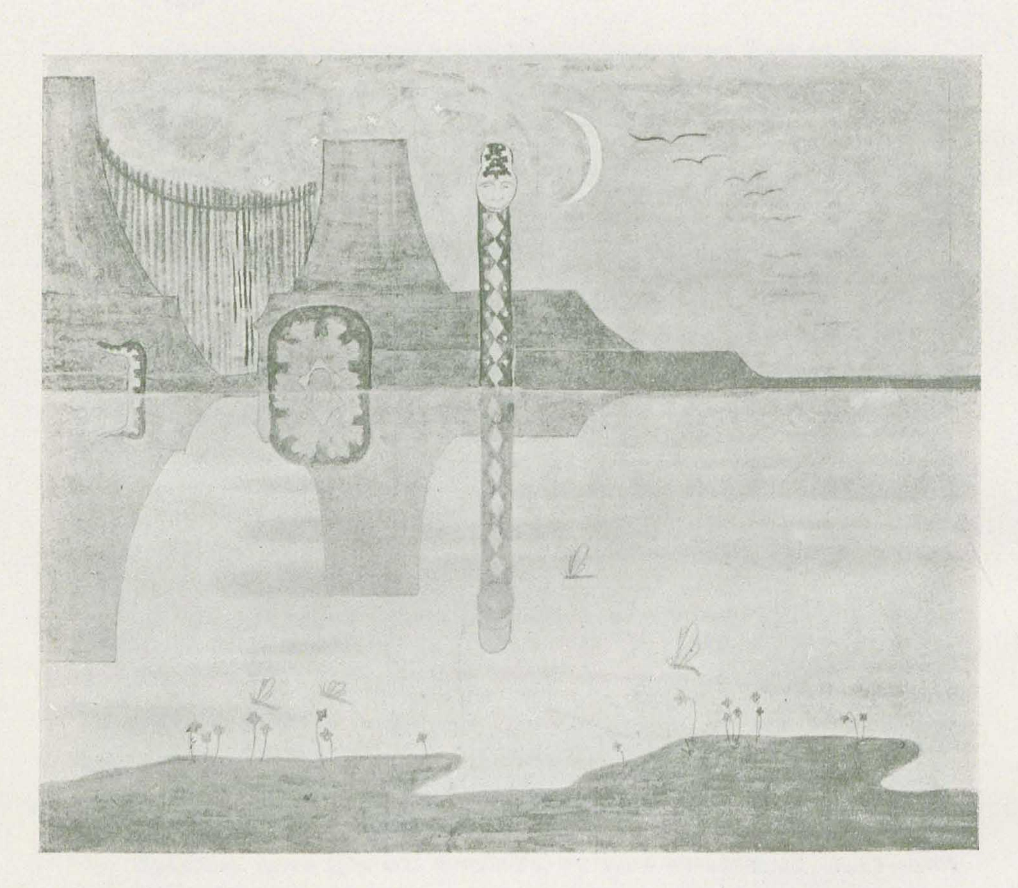
Онъ слишкомъ ясно видѣлъ и слишкомъ много зналъ и не была ли этимъ „духомъ" его собственная душа, еще здѣсь на землѣ показавшая ему видѣнія потусторонняго.

Въ 1910 году переутомленіе, вызванное непосильной работой, начало сказываться въ головныхъ боляхъ и все же болѣзнь, даже для его близкихъ, пришла внезапно.

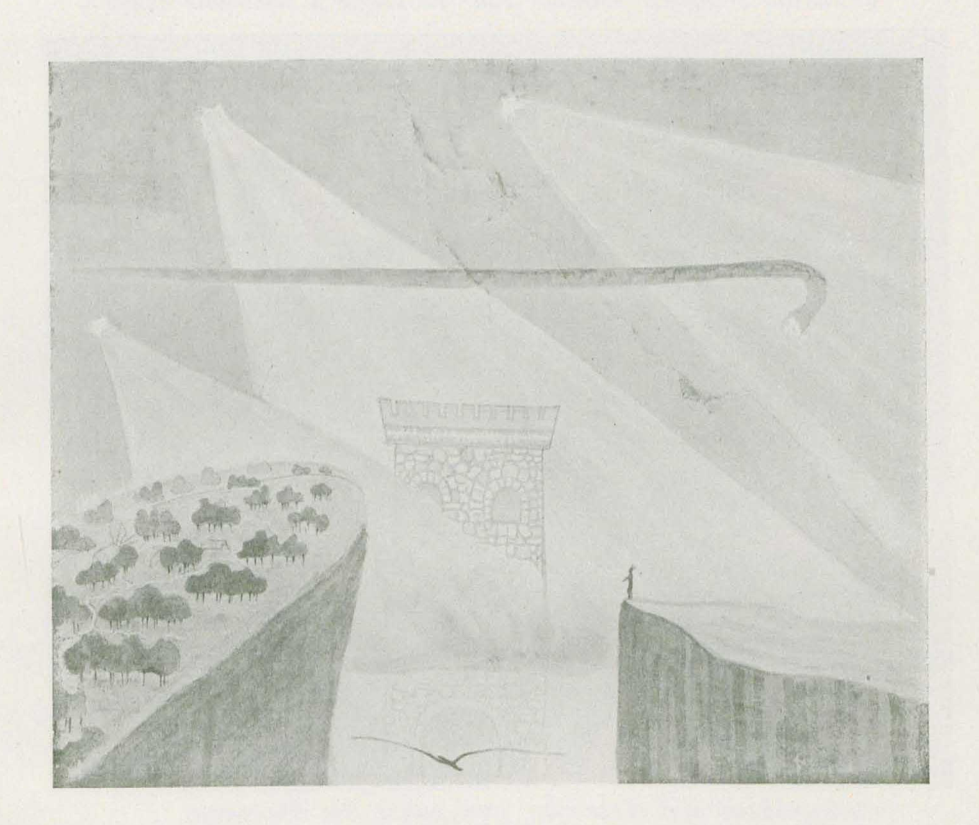
Незадолго передъ этимъ онъ сталъ пробовать свои силы въ графикѣ. Сочетаніемъ различныхъ комбинацій вихреобраз-



Allegro. Соната „Змѣй“



Andante. Соната „Змѣй!“



Scherzo. Соната „Змѣй!“



Finale. Соната „Змѣй.“

ныхъ спиралей и кружковъ онъ пытался передать реальные образы предметовъ, словно раскрывая въ нихъ схемы круговращеній атомистическихъ частицъ матеріи. Сфера, кругъ, элипсъ всегда были характерными символами ритмики жизни въ представленіи Чурляниса, быть можетъ единственнаго человѣка достойнаго названія адепта религіи Космоса и это, на первый взглядъ пожалуй слишкомъ апріорное утвержденіе, находитъ до боли страшную реализацію въ концѣ жизни художника. Однажды, вернувшись домой, онъ, подходя къ различнымъ предметамъ въ своей квартирѣ, сталъ то быстро то болѣе медленно обводить пальцемъ кружки на ихъ поверхности. Всѣ просьбы жены, уговаривавшей его показаться врачу, были безполезны и ей пришлось самой симулировать головную боль и усталость, чтобы заставить мужа поѣхать съ ней къ проф. Бехтереву. Этотъ послѣдній посовѣтовалъ помѣстить больного въ лечебницу, что и было исполнено.

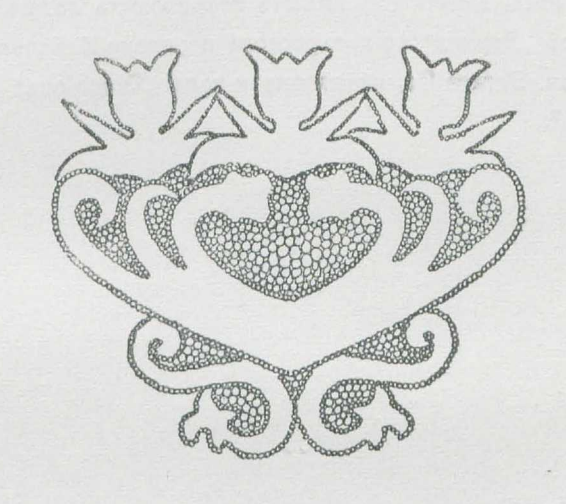
Сознаніе себя больнымъ и вынужденная оторванность отъ жизни тяжело отразились на его и безъ того слишкомъ воспріимчивой нервности и вслѣдъ за непродолжительнымъ улучшеніемъ наступилъ кризисъ.

Чурляниса не стало, онъ скончался отъ кровоизліянія въ мозгу.

На послѣдней посмертной выставкѣ произведенiй Чурляниса были тѣ, что нашли возможнымъ сказать: достаточно увидать эти картины, чтобы понять, что уже создавая ихъ онъ былъ психически боленъ.

Да, Н. К. Чурлянисъ скончался въ психiатрической лечебницѣ. Да, онъ несомнѣнно переутомилъ себя работой послѣ переѣзда въ Петербургъ, но тѣмъ не менѣе въ немъ наиболѣе ярко нашла утвержденiе та мысль, что быть можетъ большая часть того что мы называемъ психическимъ заболѣванiемъ есть лишь болѣе тонкая форма воспрiятiя окружающаго и что именно здѣсь мы можемъ предугадать первоначальное раскрытiе тѣхъ эмоцiй, что станутъ нормальнымъ явленiемъ въ жизни человѣчества на слѣдующей ступени его развитiя.

Б. Леманъ.



[1]) Читатели, желающіе болѣе полно познакомиться съ этой религіозно-философской доктриной благоволятъ обратиться къ ея прекрасному изложенію въ изданіи лекцій брамана Чаттерджи, читанныхъ имъ въ Брюсселѣ въ 1898 г.

[2]) Ср. латинское vortex.

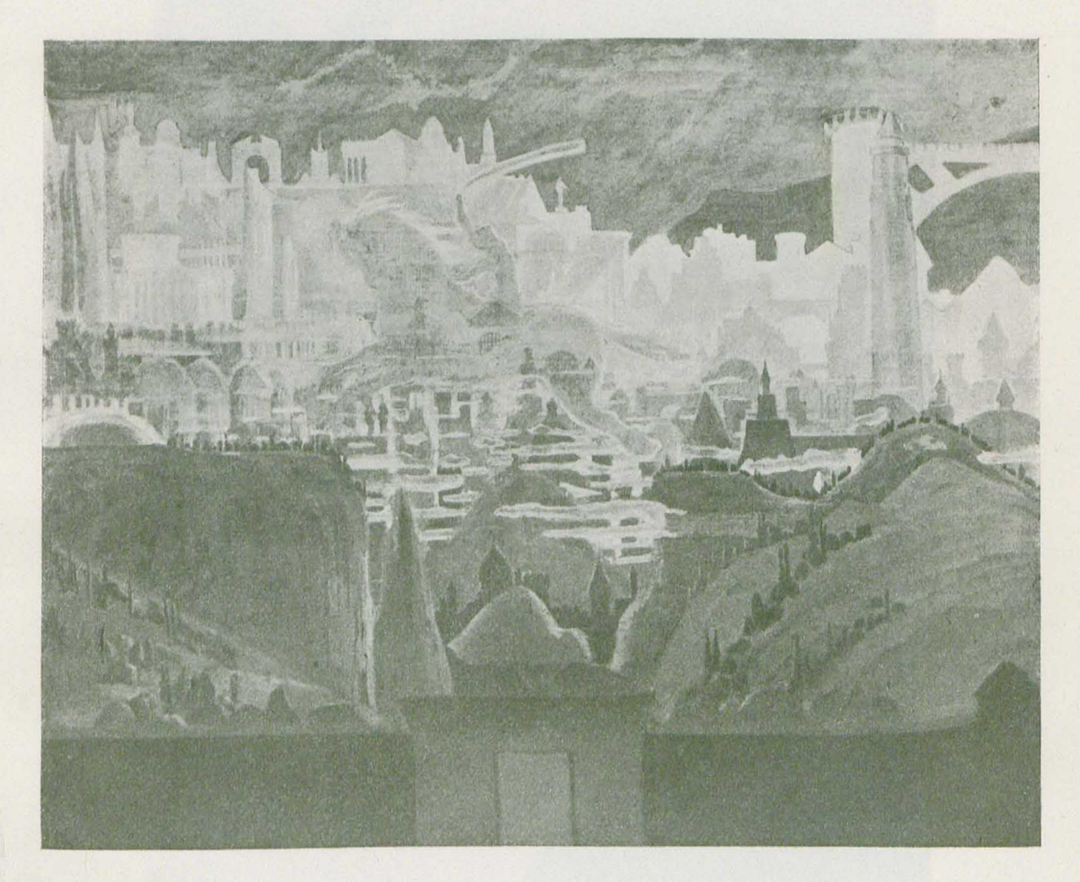
[3]) Русскіе читатели имѣютъ возможность познакомиться съ поэмой „Эврика" по прекрасному переводу К. Бальмонта въ Собр. Соч. Эдгара По, изданному к-вомъ „Скорпіонъ" томъ V. Мск. 1912.



Prélude.



Сказка.



Всадникъ.



Изъ цикла „Буря:“ (ранняя работа.)

СПИСОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ХУДОЖНИКА.

СПИСОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ХУДОЖНИКА.

РАННІЯ РАБОТЫ.

Лѣсная мелодія.

Тишина.

Спокойствіе. (Собств. г-жи Вольманъ. Закопанье. Галиція)

Этюды моря.

Потопъ. (Циклъ въ 6 картинахъ)

Похороны. (Циклъ въ 7 картинахъ)

Страхъ.

Колокола.

Весна.

Осень. } Собств. Литовскаго Худ. О-ба. Вильно.
Мысль. }

Надежда. (Собств. г. Ст. Чурляниса. Вильно)

Буря. (Циклъ въ 6 картинахъ. Собств. Варшавской Худож. школы)

1906.

Корабль.

Сотвореніе міра. (Циклъ изъ 13 картинъ) (Собств. г-жи Вольманъ. Закопанье)

Орелъ и ребенокъ.

Гимнъ. (Собств. г-жи Вольманъ. Закопанье)

Лѣсъ.

Зима (Циклъ изъ 8 картинъ)

Флуофорты.

1907.

Лѣсъ. (Собств. г-жи Стагайтисъ. Вѣкшны)

Дружба. (Собств. г-жи Вольманъ. Закопанье)

Сказка. (Короли)

Зодіакъ. (Циклъ изъ 12 картинъ)

Мой путь. (Циклъ изъ 3 картинъ)

7 Эскизовъ къ циклу „Городъ".

Весенняя соната. (4 картины)

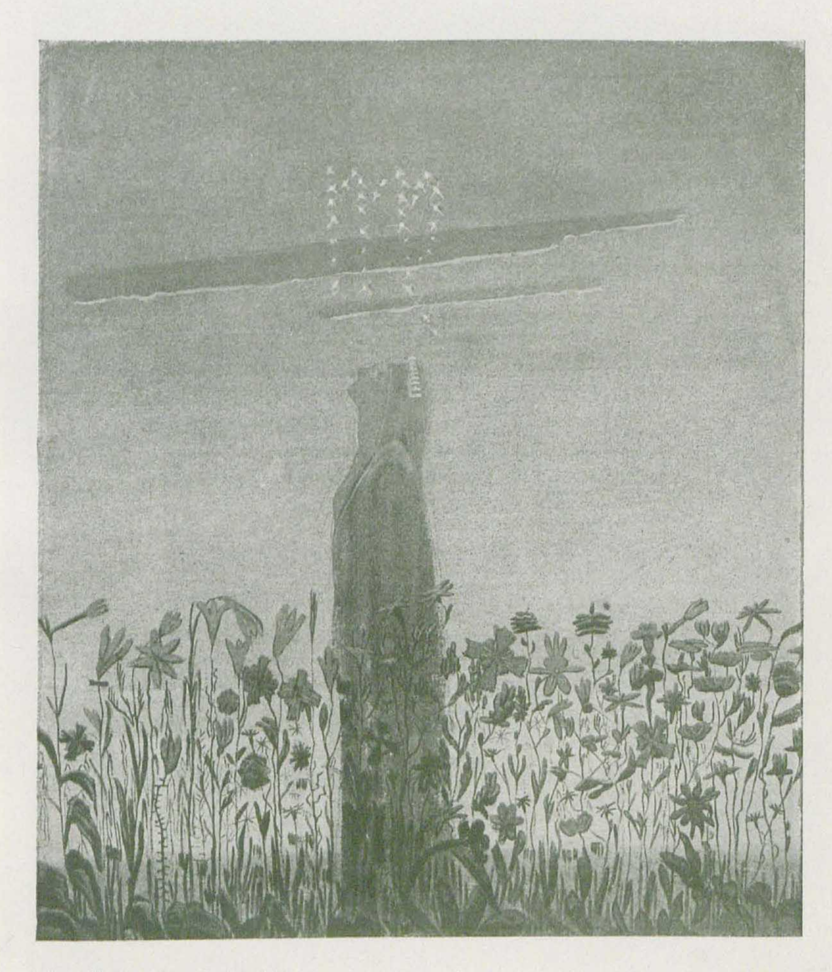
Солнечная соната. (4 картины)

Фантазія (3 картины) (Собств. г-жи Чурлянисъ. Друскеники)

Райгродъ. (Собств. ксендза Ярулайтиса. Вѣкшны)

Тишина. (Собств. г. Багинскаго. Вильно)

Грусть.



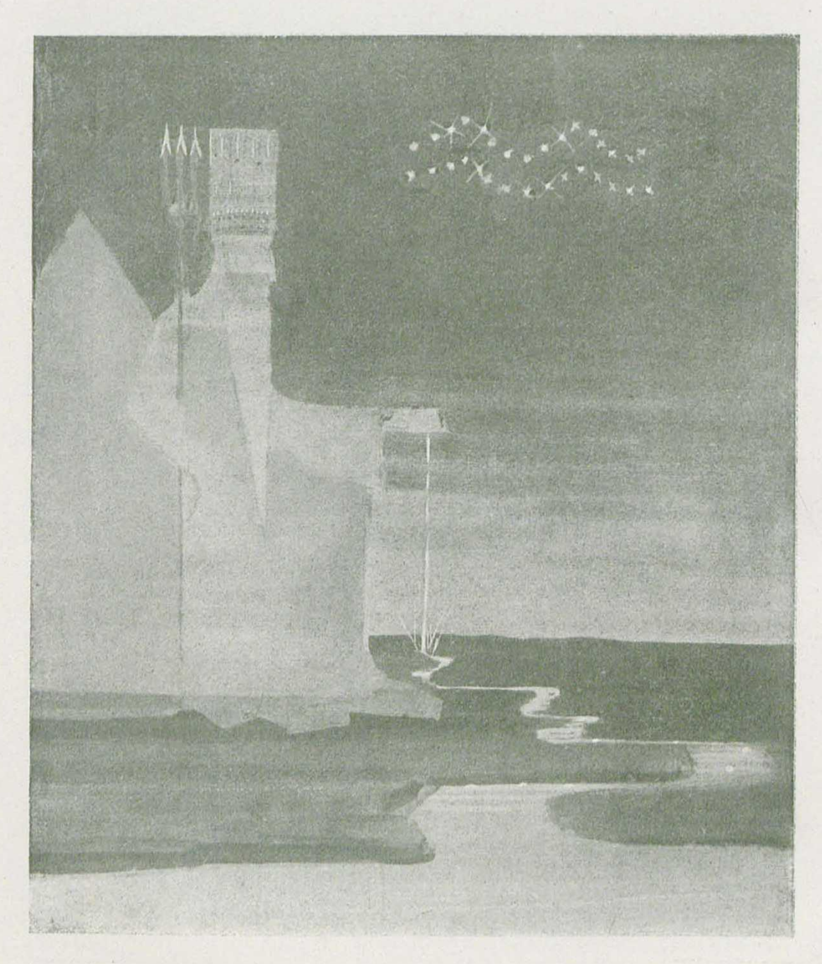
Дѣва. Изъ цикла „Зодіакъ."



Телецъ. Изъ цикла „Зодіакъ.“



Стрѣлецъ Изъ цикла „Зодіакъ!“



Водолей. Изъ цикла „Зодiакъ.“

Вечеръ. (Собств. г-жи Жмуйдзиновичъ. Вильно)

Гимнъ. (Собств. г. Ив. Чурляниса. Друскеники)

Лѣто. (Собств. г-жи Ад. Чурлянисъ. Друскеники)

1908.

Солнце. } проекты афиши. (Собств. Литовскаго худож. О-ва
Колоколъ. } Вильно)

Весна. (Собств. г. Вилейтиса. Вильно)

Пирамиды. Соната въ 3 картинахъ. (Allegro—собств. О. Н. Лихачева. СПБ.)

Мотивъ Кладбища.

Кладбище.

Весеннія березки.

Перкунъ.

Молнія.

Prélude (Ангелъ. Фантазія).

Prélude.

Городъ (циклъ изъ 4 картинъ)

Rex.

Баллада. (Черное солнце)

Сказка. (Демонъ)

Фантазія. (Триптихъ)

Змѣй. (Соната въ 4 картинахъ)

Морская соната. (3 картины)

Жертва. (Флуофортъ)

Графическіе рисунки.

1909.

Проекты занавѣса для Литовскаго Общ. Собр. Ruta.

Проекты нотныхъ обложекъ.

Хаосъ. Соната. (2 картины)

Всадникъ.

Рай. (Сказка)

Путешествіе принца (циклъ въ 3 картинахъ)

Графическіе рисунки.

ПРОИЗВЕДЕНІЯ НЕИЗВѢСТНАГО ВРЕМЕНИ.

Весенній мотивъ. (Собств. Г-жи Павловской СПБ.)

Тоска. (Собств. Литовскаго Худож. О-ва Вильно)

Fuga.

Прошлое. (Собств. Ковенскаго Город. Музея)

Вѣсть.

Замокъ.

Диптихъ.

Различныя композиціи безъ названія.

